

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Wybór haseł, z którym czytelnik spotka się w niniejszym zeszycie „Zagadnień”, wprowadzi go w problemy dramatu i teatru. Ale nie znajdzie tu rodzajów dramatycznych, które przez wagę swej głębokiej myśli i wartość artystyczną wysunęły się w historii kultury na pierwsze miejsce. Pewne zagadnienia — np. zagadnienie stosunku między elementem dramatycznym a elementem widowiskowym, zagadnienie wpływu konkretnej sytuacji społecznej teatru na treść i formę sztuk, zagadnienie stosunków między zabawą ludową czy towarzyską a pewnymi formami przedstawień — dają się często lepiej prześledzić na materiale może artystycznie drugorzędnym, ale mimo to niemniej społecznie żywotnym. Dla tych właśnie przyczyn zestawiliśmy wiele haseł opisujących różnorakie drobne utwory, wymagające bardzo różnorodnego udziału aktora. Większość przedstawionych haseł pochodzi z dwóch odległych i odmiennych kultur — z Francji i z Indii. Mimo to uważny czytelnik dostrzeże interesujące paralele, poparte mniej licznymi przykładami z innych krajów. Świadczy to chyba o pewnych regularnościach rozwoju tam, gdzie sytuacja teatru w danym okresie była podobna. Dodatkowy materiał do porównań znaleźć można w zeszytach: (1) *antymaska, maska, pièce à la muette*; (2) *bhāna, bhānikā bhīlukī*; (4) *trionfo* i (5) *dramat satyrowy*.

Redakcja

DIPIKĀ: mniej więcej „nagromadzona (rzecz, komedia itd.)”, farsa w jednym akcie. Bohater jest najzwyczajniej głupi i głupstwa, które mówi lub popełnia, budzą śmiech. Na scenie jest tylko jeden aktor-bohater. Mówi niby do kogoś za sceną, pyta, odpowiada itd. Jest to właściwie niższy rodzaj *BHĀNA* (zob.), sztuki podobnej treści, lecz wyższego gatunku. Podobne wesołe a proste w stylu i naiwne w treści monologi dawano jako intermezza między dwoma aktami baletu. Rodzaj ten był ulubiony na północo-zachodzie Indii.

Helena Willman-Grabowska

DIVERTISSEMENT: „rozrywka”. Termin francuski o obszernym zakresie i płynnych konturach, używany na określenie widowiska,

na które składają się w dowolnych proporcjach muzyka, taniec i tekst o dowolnym temacie i charakterze rozrywkowym i okolicznościowym. Widowisko to nie stanowi głównej atrakcji przedstawienia, ale występuje w nim bądź jako rodzaj intermezza (np. dla wypełnienia antraktów w teatrze), bądź jako jedna z licznych atrakcji jakiejś uroczystości dworskiej. Jest więc *divertissement* ściśle związane z kulturą dworską, a z drugiej strony z określonym typem teatrów, tak więc we Francji znajdujemy ten typ widowiska w XVII—XVIII w. Współcześnie termin ten używany jest na oznaczenie sztuki dowolnego typu, na sposób nie wyznaczony względami kompozycyjnymi (np. A. Salacrou, *Le Soldat et la Sorcière*, 1946).

Lidia Łopatyńska

DROLL albo **DROLL-HUMOR**: (pol. facecja, krotoczwila) rodzaj angielskiej farsy okresu rewolucji angielskiej (1642–1660), przeważnie zestawionej z wesołych scen wyjętych ze znanych sztuk. *Drolls* były przejściowym wynikiem zamknięcia w 1642 r. teatrów przez purytański parlament, niechętny teatrowi i aktorom, związanym materialnie i ideowo z dworem królewskim. Aktorzy nie podporządkowali się rozporządzeniu i wędrowali po kraju, urządzając przedstawienia na dziedzińcach zajazdów, ringach do walk kogucich, w domach szlacheckich, a czasem, dzięki łapówce, nawet w dawnych budynkach teatralnych. W większości wypadków publiczność była prowincjonalna, ciemna, niewybredna. Na takim tle powstały farsowe wyciągi z dramatów ubiegłego okresu, jak *Wesołe koncepty tkacza Spodka* (*Merry Conceits of Bottom the Weaver*) — ze *Snu nocy letniej*, *Rozmowa grabarzy* (*The Gravediggers' Colloquy*) — z *Hamleta*, *Falstaff rycerz-halaburda* (*Falstaff, the Bouncing Knight*) — z *Henryka IV*. Inne, jak *Humory kowala Prostaka* (*Humours of Simpleton the Smith*) i *Jan Fajtlapa* (*John Swabber*) Roberta Coxa, były oryginalnymi wymysłami aktorów.

Obszerny zbiór *drolls*, pt. *The Wits or Sport upon Sport* (Dowcipy czyli uciecha za uciechą), wydał w r. 1662 księgarz Francis Kirkman. W r. 1742 wyszedł drugi zbiór pt. *The Stroller's Pacquet Open'd* (*Tobolek włóczęgi otwarty*). Jednak pierwszą publikacją tego typu były *Wesołe koncepty tkacza Spodka*, wydane w 1646 przez R. Coxa. Po otwarciu teatrów za Restauracji (1660) *drolls* stopniowo zanikały, trwając jednak obok oficjalnego teatru aż do końca XVIII w. Wyraz *droll* przed rewolucją oznaczał kukiełkę lub przedstawienie kukielkowe, pochodne *drollery* oznaczały humorystyczne rubaszne wiersze.

Bibliografia: *Cambridge History of English Literature*, t. 8, rozdz. 5; *Oxford Companion to English Literature*, Oxford 1933; A. Nicoll, *British Drama*, 1949.

Witold Ostrowski

DURMALLIKĀ: podrzędnego rodzaju indyjski utwór sceniczny, w czterech aktach, odgrywany częściami w przeciagu paru dni,

pierwszy akt bowiem trwa 2 i pół godz., drugi i trzeci trwają przeszło po 4 godz., zaś ostatni blisko 8 godzin. Treść z życia miejskiego i typy przeważnie wesołe, lekkomyślne. Cały pierwszy akt wypełniają dowcipne uwagi i anegdoty, do których bardzo luźno przystaje niska intryga. W drugim akcie głównie śmieszek-błazen bawi publiczność. Bohater, z tzw. „prostych” ludzi, wykonuje jeden z zawodów lekceważonych i nie wprowadzanych do rodzaju komedii heroicznej lub mieszczańskiej itp. Typ przedstawień dla „gawiedzi”, ale gawiedzi inteligentnej i lubiącej się szczerze śmiać.

Helena Willman-Grabowska

DŽUGUPSITĀ (JUGUPSITĀ): „straszliwa”. Baśń indyjska w jednym akcie. Bohaterami są demony. Powinny wzbudzać uczucie strachu. Źródłem — naiwna twórczość ludowa.

Helena Willman-Grabowska

FARCE: w średniowiecznym teatrze francuskim stała się pod koniec najpopularniejszym rodzajem komicznym. Nazwa *farce* (> wł. hiszp. port. *farsa*), zastosowana w teatrze do oznaczania rodzaju komicznego, którego pochodzenie ludowe nie ulega żadnej wątpliwości, jest identyczna z terminem kulinarnym *farce* — nadzienie, farsz, siekanina, i pozostaje w bezpośrednim związku ze średniowieczną formą łacińską *farsa*, utworzoną od imiesłowu *farsus* (zamiast *farctus*) czasownika *farcire* (> fr. *farcir*; prow. *farsir* — faszerować, nadziewać). W ten sposób nazwa *farce* oznaczała pierwotnie w literaturze po prostu mieszaninę, średniowieczny utwór łaciński „faszerowany” wyrazami i zwrotami języka ludowego. W liturgii *farce* określała głosę, objaśnienie lub komentarz wtrącany do oficjalnego tekstu kościelnego; w XIII wieku zakonnice w Caen śpiewały *lectiones cum farcis*. W teatrze średniowiecznym nazwa *farce* oznaczała najpierw mały komiczny i żartobliwy utwór, wtrącany niekiedy w środek przedstawienia lub grany najczęściej po misterium (*mystère*). Z biegiem czasu *farce* zdobyła sobie samodzielność i stała się najmocniejszą i najrubaszniejszą odmianą komedii. Pierwsze farsy, przedstawiane już w XIII wieku, były prawdopodobnie utworami mniej lub

więcej improwizowanymi, kontynuującymi w swym rozwoju wesołe monologi dramatyczne. Najstarsza zachowana anonimowa farsa *Le Garçon et l'Aveugle* powstała około r. 1277. Żywiolowy rozwój farsy objął wiek XV i XVI. Istotą jej była zawsze wesoła treść, płynąca bezpośrednio z życia i z panujących w danym czasie nastrojów ludowych. Forma, o którą w ogóle nikt się nie troszczył, była bardzo różnorodna, często niedbała i „faszerowana” różnymi dodatkami. Z tego też powodu niemal wszystkie farsy z XV i XVI wieku, poza kilku wyjątkami, nie przedstawiają większej wartości literacko-artystycznej. Poziomem swej treści i nastrojami farsy nie różniły się wiele od *fabliaux*, spośród których dziesięć przyobiegło formę farsy. Podobnie jak *fabliau*, *farce* miała jedynie na celu budzić i potęgować do ostatnich granic beztroski śmiech bez przemycania jakichkolwiek pouczających, kształcących i moralizatorskich tendencji. Z żywiolowej powodzi fars zalewającej XV i XVI wiek, uratowało się zaledwie 150, napisanych mniej więcej między r. 1440 a 1560. W tych czasach wszyscy byli amatorami fars i wielu chciało próbować w tym kierunku swego talentu. Lecz w tym ogólnym ferworze nawet sami autorzy nie przywiązywali wielkiej wagi do własnych kompozycji. Wiele będących w obiegu fars nie zostało w ogóle zapisanych i duża ilość nie została ogłoszona drukiem. Nawet i drukowane farsy nie były przechowywane starannie, tak że większość z nich zaginęła. Odkryty niespodziewanie w r. 1845 w Berlinie zbiór 64 drukowanych fars znajduje się dzisiaj w British Museum; utwory te były drukowane między rokiem 1542 a 1548, przeważnie w Lyonie. Rękopiśmienny zbiór z XVI wieku pochodzący z Rouen, który należał do księcia de la Vallière, zawiera 72 nie drukowane farsy. Na ogół nikt nie brał farsy na serio, chociaż wszyscy się w niej lubowali i nią się bawili. Jej werwa nie znała żadnych hamulców. A że nikt nie brał jej poważnie, farsa mogła pozwalać sobie na wszystko, mogła wszystko mówić i w istocie mówiła wszystko. Jej szyderstwa, kpiny i drwiny nie znały żadnych granic. Mimo że nie wymieniano w nich nikogo po imieniu, czynione liczne aluzje musiały być bardzo przejrzyste dla współczesnych. Rubaszny, gwałtowny i nie-

pohamowany śmiech obejmował wszystko. Karykatura przesłaniała prawdziwą rzeczywistość, wyolbrzymiając krańcowo dobrze podpatrzone śmieszne strony życia. Do sukcesu tych widowisk przyczyniała się również w wysokim stopniu gra wytrawnych aktorów, którymi byli błazny (*sots* lub *fous*) z wesołej korporacji *Enfants sans souci* i *les basochiens*, członkowie korporacji kancelistów sądowych zwanej *Basoche* (< łac. *basilica*).

We francuskich farsach, w których wszystkie bez wyjątku tematy są podawane z beztroskim humorem, pełne werwy komicznej i kraszone mniej lub więcej tłustymi żartami i facecjami, wyróżniają się trzy kierunki satyry: satyra polityczna, satyra społeczna i satyra na kobiety. W średniowiecznej Francji, nie znającej ani prasy, ani klubów politycznych, można było jedynie w teatrze spotkać się z krytyką metod rządzenia i z ośmieszaniem chytrych mężów stanu, zawsze troskliwych o dobro poddanych. Z zachowanych 150 fars trzydzieści tworzy rewię satyryczną z historycznych wydarzeń rozgrywających się pomiędzy r. 1440 a 1580. Najstarsze z tych fars (*Farce de Métier*, *Farce de Marchandise*, *Le Berger*, *Le Temps*, *Les Gens*) zdają się być wymierzone przeciwko panom, którzy w r. 1440 brali udział w Pragerie, rokoszu mającym na celu obalenie reform Karola VII. Nieustanne rabunki i rewizycje, jakich dopuszczały się niezdyscyplinowane oddziały wojsk, dały początek farsie *Mieulz que devant* (*Lepiej niż przedtem*). Farsa *Les Gens nouveaux* wyszydza piękne plany i obietnice czynione wynędziałemu ludowi w początkach panowania Ludwika XI. Podczas panowania liberalnego Ludwika XII farsa hulala z całą swobodą. Jednak Franciszek I kazał już ująć w pewne karby rozwydrzone wybryki błaznów z *La Basoche* i z *Enfants sans souci*. Wkrótce potem religijne spory opanowały wszystkie umysły. Reformacja uciekała się dość często do teatru komicznego, aby dyskredytować Kościół i zniesławiać go w opinii publicznej. Także i katolicy posługiwali się tą bronią, ale w znacznie mniejszym stopniu. W najstarszej z protestanckich fars (*Les Théologastres*), powstałej w r. 1523 lub nieco później, autor zastrzega się z góry, że nie jest heretykiem, atakuje tylko Sorbonę,

której przedstawiciel, Théologastre, dopatruje się kacerskich tendencji w nie znanym mu języku greckim. Napisana siedem lat później *La Maladie de Chrétienté* przypuszcza już ostry szturm do Kościoła i oskarża publicznie całą jego instytucję. Również farsy znajdujące się wśród poezji Marguerite d'Angoulême (*L'Inquisiteur* i *Le Malade*) zdają się wyrażać nastroje przychylne dla Reformacji. Za panowania Henryka II i podczas wojen religijnych farsa polityczna, zatraciwszy swój wątek dramatyczny, przekształciła się w cierpką i ostrą satyrę dialogowaną. Henryk IV, przywracając dawny porządek rzeczy, zabronił kategorycznie wprowadzania sporów religijnych i politycznych na scenę.

W farsie społecznej satyra atakowała instytucje i klasy społeczne. I tak prawo starszeństwa zostało ośmieszone w *Les Bâtards de Caux* (*Bękarty z Caux*), gdzie starszy brat wyposaża w dziwny sposób młodsze rodzeństwo, dając młodszemu bratu 5 sous i 300 orzechów, a młodszej siostrze wyłęg piskląt spod kwoki. Farsa społeczna, odziedziczyszy po *fabliau* wrogie nastawienie do Kościoła, próbowała dość często ośmieszać księży i mnichów. W farsie o Młynarzu (*Le Meunier*), granej w Seurre w r. 1496, proboszcz spowiadający umierającego zaleca się dosyć natarczywie do przyszłej wdowy. Największym arcydziełem średniowiecznej farsy jest bez wątpienia *Maistre Pathelin* (*Mistrz Pathelin*), anonimowe, wysokiej wartości literackiej dzieło, przypisywane niekiedy bez żadnej rzeczowej podstawy F. Villonowi, a z większą dozą prawdopodobieństwa poecie Guillaume Alecis. Adwokat Pathelin, szczywany lis i oszust, naciąga podstępnie na sztukę sukna przebiegłego, ale i głupiego kupca Guillaume. W końcu obaj zostają wyprowadzeni w pole przez zwyczajnego złodzieja, prostego pastucha Agnelet, którego niesłusznie uważają za głupiego i niedorozwiniętego. Olbrzymi i niegasnący sukces tej farsy tłumaczy się żywiołowym komizmem, tryskającym z dowcipów, z sytuacji i charakterów. Od chwili swej pierwszej inscenizacji (przed r. 1480) *Maistre Pathelin* zdobył sobie wieczystą pozycję w komicznej i satyrycznej dziedzinie literatury, stając się obiektem niezliczonych naśladownictw. Z najpierwszych naśladownictw

zasługuje przede wszystkim na uwagę *Nouveau Pathelin*. W r. 1706 David-Augustin de Bruegs przerobił tę farsę na nowożytną komedię pt. *L'Avocat Pathelin*. *Pathelin* jest grany do dnia dzisiejszego w Théâtre Français w przekładzie Edwarda Fourniera. Poprzez dalszy repertuar fars przewija się nieskończony korowód komicznych postaci i wypaczonych typów. W farsie *Les Trois Galants et Philipot* podszyty tchórzem zuch Philipot na zawołanie: „Kto tam?“, odpowiada z miejsca: „Poddaję się“, i nie wiedząc, z kim ma do czynienia, drze się po kolei: „Niech żyje Francja!“, „Niech żyje Anglia!“, „Niech żyje Burgundia!“, a w końcu, czując się ze wszystkich stron osaczony, krzyczy: „Niech żyją najmocniejsi!“

Akcja większości fars ugruntowała się na intrygach miłosnych i na nieporozumieniach małżeńskich. Wszędzie uderzają wrogie nastroje wobec kobiet, niedowierzanie i lekceważenie miłości oraz brak jakiegokolwiek szacunku dla małżeństwa. Miłość jest tam brana na serio zaledwie w czterech lub pięciu utworach, do których należy *Dialogue de deux amoureux récréatifs et joyeux*, napisany przez C. Marot i nazwany przez niego *farce*. Przeważająca większość tych fars przedstawia jedynie najróżnorodniejsze podstępny i fortele kochanków, przewrotność wiarołomnych żon, naiwną głupotę zdradzanych mężów. Ofiarą każdego małżeństwa jest zawsze mąż. Autor farsy *Le Pèlerin et la Pèlerine* ukazuje twardą drogę małżeństwa, która prowadzi męża do słabości i upokorzenia, a nierzadko i do śmierci. Oglupiałym i zdradzonym mężom przeciwstawia się bogata galeria złych, przewrotnych i fałszywych kobiet. Najlepszą z tych satyr jest *La Farce de la Cornette*, w której Jean d'Abondance maluje dosadnymi rysami opamiętanie starego i głupiego męża przez młodą i podstępną kobietę; gdy bratankowie oskarżają jego żonę, stary nie może niczego zrozumieć, gdyż ciągle myśli, że jest mowa o szlafmicy. Farsa Georges'a le Veau przypomina bardzo *Georges Dandin* Molière'a. W farsie *Le Cuvier* (*Kadź*), napisanej w drugiej połowie XV wieku, żona Jacquinota, krzykliwa i pretensjonalna jędza, dała swemu sterroryzowanemu mężowi spis obowiązków gospodarskich, które ten biedak musi skrupulatnie wypełniać pod

groźbą kija. Tymczasem baba, wpadłszy do napełnionej wodą wielkiej kadzi, wzywa jego pomocy. Jacquinot zagląda do spisu i stwierdza spokojnie, że nie ma tam wcale mowy o tym, że winien wyciągać żonę z kadzi, wobec tego nie myśli wcale jej ratować. Ostatecznie wyciągnął żonę z kadzi dopiero wtedy, gdy się upokorzyła.

Kwitnąca bujnie przez dwa wieki farsa utrzymała się na powierzchni pod swoją nazwą do początku XVII wieku. Jej echa były jeszcze żywe i głośnie w ciągu XVII wieku, przede wszystkim w komediach Molière'a: *Fourberies de Scapin* i *Le Mariage forcé*.

Bibliografia: L. Petit de Julleville, *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge*, Paris 1885; L. Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au moyen âge*, Paris 1885; L. Petit de Julleville, *La Comédie et les mœurs en France au moyen âge*, Paris 1886; *Le Théâtre français avant la Renaissance, Mystères, moralités et farces*, publiés par E. Fournier, Paris 1872; *Recueil de farces, moralités et sermons joyeux*, publié par Le Roux de Lincy et F. Michel, Paris 1837; *Recueil de farces, soties et moralités...* publié par P.-L. Jacob, Paris 1859; F. Michel et Monmerqué, *Théâtre français au moyen âge*, Paris 1839; Ch. Aubertin, *Histoire de la langue et de la littérature française au moyen âge*, Paris 1882; *Recherches sur l'ancien théâtre français. Trois farces du recueil de Londres: Le Cousturier et Esopet, Le Cuvier, Maître Mimin étudiant*, textes publiés avec notices et commentaires par E. Philipot, Rennes 1913; M. Roques, *La Paternité de Pathelin*, RO LVIII 574–591; G. Paris, *La poésie française au XV^e siècle*, Paris 1886; *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* publiée sous la direction de L. Petit de Julleville, t. 1: *Moyen âge*, Paris; H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, *Geschichte der französischen Literatur*, Leipzig 1913; K. Voretsch, *Einführung in das Studium der altfranzösischen Literatur*, Halle 1905; E. Porębowicz, *Literatura francuska (Wielka literatura powszechna, t. 2)* Warszawa; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1921.

Stanisław Łukasik

GOSTHI: „towarzystwo”, a stąd rozmowa lub zabawa towarzyska, sztuka w jednym akcie, o wielu aktorach: do 10 mężczyzn, 5–6 kobiet. Zabawy miłosne, dowcipnie traktowane, stylem codziennym, mową żywą, przeważnie prakrytem. Większych przykładów tego rodzaju literatura klasyczna Indii nie zachowała.

Helena Willman-Grabowska

HALLIŚA lub **HALLIŚAKA:** rodzaj indyjskiego baletu w jednym akcie. Jeden aktor mimiczny; dookoła niego tańczy do 10-ciu aktorek-baletnic. Śpiew, muzyka i dużo wdzięku w dobrym stylu. Widowisko dla wytwornych smakoszy. Treść najzupełniej błaża.

Helena Willman-Grabowska

INTERLUDIUM: (ang. i franc. *interlude*) pierwotne znaczenie tego wyrazu nie zostało dotąd sprecyzowane. Oznaczał on albo 1. rozrywkową sztukę (*ludus*), odgrywaną między (*inter*) poważnymi sztukami średniowiecznych cykli dramatycznych lub też — na dworach magnackich — w przerwie między jedną a drugą częścią uroczystego przyjęcia, albo 2. zabawę, grę (*ludus*) rozegraną między (*inter*) kilkoma aktorami. W pierwszym wypadku wyraz *interludium* oznaczałby pierwotnie *wstawkę* dramatyczną czy widowiskową. W drugim wypadku — po prostu *przedstawienie* pozabawione charakteru religijnego.

Interludia wywodzą się prawdopodobnie z resztek tradycji komedii rzymskiej, które przeniknęły do zwyczajów i zabaw ludowych w Europie zachodniej, a w średniowieczu wyraziły się w formie dramatycznej, najczęściej w formie prymitywnej jednoaktowej farsy lub satyry. Wczesnymi przykładami tego rodzaju sztuk w języku francuskim są *Le Rois d'Angleterre et le Jongleur d'Ely* i *Le Garçon et l'Aveugle*. W języku angielskim zachował się fragment *Interludium de Clerico et Puella* z XIV w. Celem średniowiecznego interludium było, w przeciwieństwie do teatru religijnego, zabawienie raczej niż zbudowanie widza. Tego rodzaju interludia wystawiano we Francji, Hiszpanii i Włoszech między sztukami lub nawet ich częściami.

W Anglii wyrazem *interlude* określano pod koniec XV i w XVI w. wszelkiego rodzaju sztuki świeckie, od mało różniących się od moralitetów aż do komedii i poważnego dramatu. Przykładem swobodnego używania tego terminu są tytuły dwóch sztuk Johna Bale'a, napisanych w r. 1538. Jeden z nich brzmi: *Tragedia, czyli interludium okazujące głównie obietnice Boga względem człowieka (A Tragedy or Enterlude Manifestyng the Chefe Promyses of God unto Man)*, drugi: *Krótką komedia, czyli interludium o Janie Chrzcicielu (A Breve Comedy or Enterlude of Johan Baptystes)*.

Interludia angielskie XVI w. stanowią ogniwo między dramatem średniowiecznym a dramatem okresu szekspirowskiego i są wytworem grupy humanistów, której centralną postacią był sir Thomas More, znakomity humanista, autor *Utopii*. Obok tradycyjnej satyry na kobiety i duchowieństwo spotykamy w nich akcenty humanistyczne, jak pochwała rozumu i wiedzy. Najstarsze interludium pt. *Fulgens and Lucres* (1496) napisał Henry Medwall, kapelan na dworze kardynała Mortona, którego paziem był wówczas Thomas More. Jest bardzo prawdopodobne, że More napisał w latach 1513–1521 *A Mery Play between the Pardoner and the Frere, the Curate and Neybour Pratte* (*Wesołą sztukę o — a właściwie między, bo between znaczy inter — sprzedawcy odpustów i braciszku, wikarym i sąsiedzie Pratte*). Szwagier More'a John Rastell — dramaturg, drukarz i organizator wyprawy dla kolonizacji Nowej Fundlandii — był autorem ciekawego *Interludium o naturze czterech żywiołów (A New Interlude and a Mery of the Nature of the iiij Elements)*, w którym Zmysłowość i Ciemnota odwodzą człowieka od studiowania geografii i odkrywania nowych lądów za oceanem. Najbardziej znanym autorem interludiów był John Heywood, mąż siostrzenicy More'a, a córki Rastella. Do jego utworów, drukowanych w l. 1533–1534, zalicza się *A Play of Love* (rodzaj uduktowanej debaty), *The Play of the Weather* (filozoficzną farsę o konflikcie ludzkich interesów i życzeń co do pogody), *The Play Called the Four PP* (farsę o konkursie na największe kłamstwo między pielgrzymem, sprzedawcą odpustów, aptekarzem i wędrownym han-

dlarzem, z wycieczką przeciw kobietom) oraz *A Mery Play between Johan Johan the Husbande, Typ his Wyf & Syr Ihân the Preest* (*Wesołą sztukę o Johanie Johanie mężu, jego żonie Tyb i księdzu Ihanie*), którą, jeśli chodzi o charakterystykę postaci, uważa się za najbardziej zbliżoną do nowożytniej komedii. Heywoodowi przypisują niektórzy farsowe interludium pt. *Thersytes* (1537).

Przykładami interludiów-komedii romantycznych są *Fulgens and Lucres* i *Calisto and Melibea* (1530), przeróbka hiszpańskiej *Celestiny* z moralnym happy end'em. W okresie Reformacji angielskiej interludium było używane jako narzędzie propagandy protestanckiej (przez Johna Bale'a) lub katolickiej (*Respublica*, 1553), aż do zakazu wystawiania sztuk poruszających bieżące sprawy religijne i polityczne, wydanego przez Elżbietę I w r. 1559.

Bibliografia: *Cambridge History of English Literature*, t. 5, rozdz. 3; E. K. Chambers, *Mediaeval Stage*, 1903; E. K. Chambers, *Elizabethan Stage*, 1923; A. Nicoll, *The Development of the Theatre*, 1949; Larousse, *Grand dictionnaire universel: Interlude*; A. Nicoll, *British Drama*, 1949; A. W. Reed, *The Beginnings of the English Secular and Romantic Drama*, 1929; J. A. Symonds, *Shakespeare's Predecessors in the English Drama*, 1900; *Littérature française*, éd. J. Bedier et P. Hazard, 1948.

Witold Ostrowski

IROZI: rumuńskie przygodne przedstawienia dramatyczne mające za przedmiot okoliczności towarzyszące narodzeniu Chrystusa, nazywane tak w Mołdawii i Transylwanii, co znaczy: Herodowie (< greck. Ἡρόδης, łac. Herodes). Odpowiadają we wszystkich szczegółach *vicleim*'om przedstawianym w Muntenii.

Stanisław Łukasik

KOMEDIA EPIZODYCZNA: (franc. *comédie épisodique*) znana klasycyzmowi francuskiemu odmiana komedii. Zamiast jednolitej, obfitującej w liczne perypetie intrygi prowadzonej przez jej kolejne etapy przez kilka centralnych postaci mamy tu do czynienia z ramową, nader skomplikowaną intrygą,

której schemat wypełniony jest przez mniej lub więcej liczne, nie powiązane pomiędzy sobą ani nie związane z intrygą ramową epizody, będące różnymi odmianami tego samego przypadku, czy nim będzie 1. pewna przywara ogólnoludzka, czy też 2. pewne zjawisko obyczajowe. Przykładem wypadku pierwszego jest komedia-balet Molière'a *Les Fâcheux* (*Natęty*), gdzie młodzieniec spieszący na spotkanie ze swoją ukochaną (intryga ramowa) spotyka na swojej drodze najróżnorodniejsze okazy natęty, którzy opowiadając mu o swoich sprawach opóźniają jego dojście do celu. Przykładem wypadku drugiego jest komedia Boursaulta *Le Mercure Galant*, gdzie w redakcji dziennika przewija się cały szereg klientów usiłujących zainteresować redaktorów swoimi sprawami. W komedii epizodycznej nie ma jedności akcji w rozumieniu ścisłym, o jednolitości jej kompozycji stanowi jedność problematyki (zagadnienia obyczajowego czy psychologicznego) skierowująca uwagę odbiorcy w jednym ściśle określonym kierunku, zachowana tu więc jest postulowana przez estetykę klasyczną jedność ośrodka zainteresowania (*unité d'intérêt*).

Lidia Łopatyńska

MASKERATA: (chorwackie < wł. *maschera*) chorwacka odmiana włoskiego *canto carnascialesco*, jeden z najbardziej ciekawych gatunków poezji dubrownickiej. Śpiewane były *maskeraty* w Dubrowniku w okresie zabaw karnawałowych w XVI w. Były to z reguły scenki z grupami zamaskowanych postaci, które już wyglądem zewnętrznym ujawniały, że należą do takiego a takiego stanu, do takiej a takiej warstwy społecznej: grupy pasterzy, niemieckich lancknechtów, niewolników, ogrodników i innych malowniczych osobników. Jednakowo przebrane i jednakowo ucharakteryzowane w obrębie postaci śpiewały grupowo stroficzne pieśni z rymowanym wierszem, zaczynające się zwykle od przedstawienia, kim są, skąd przybywają i co umieją, dołączając do tego (dla zjednienia sobie życzliwości) pochwały Dubrownika, jego bogactw i wspaniałomyślności jego mieszkańców. Np. w *maskeracie*, którą ułożył wybitny poeta Mavro

Vetranović, orszak niemieckich lancknechtów z trąbami przemawiał:

Przyszlím tutaj (wiedziecie panie
i panowie o tym mił),
byśmy was, Dubrowiczanie,
grać na trąbach nauczyl.
Świetni mistrze w swym zawodzie
na piszczałkach pięknie gramy,
ani myśląc o nagrodzie,
z łaski-bo jest granie nasze,
nie dla grosza, nie dla chleba;
wypić z wami wina czasę —
innej płacy nam nie trzeba.

(Przekład Cz. Jastrzębiec-Kozłowski)

W ten sposób w *maskeratach* występowały i przemawiały określone grupy postaci jednego stanu lub jednej społecznej kategorii drobno-mieszcząństwa i ludu dalmackiego okresu Renesansu. Tylko w drodze wyjątku występowała i przemawiała jedna osoba, a do tej ostatniej odmiany zaliczać trzeba monologiczną *Jedjupkę* (*Cygankę*) Andrzeja Čubranovića. Ta *Cyganka*, drukowana najpierw w r. 1599, wytwór wśród *maskerat* wyjątkowy, jest jednym z najbardziej pełnych wdzięku utworów renesansowej poezji dubrownickiej. W postaci Cyganki występuje przebrany, pełen galanterii młodzieniec, by w jej imieniu wróżyć kolejno sześciu paniom, najwymowniej i najdłużej szóstej pani, do której się przymila, którą namawia i wabi.

Wybitnymi autorami tego rodzaju utworów byli obok Čubranovića także Mavro Vetranović (1482—1576), Nikola Nalješković (1510—1587) i Antun Sasin (1524—1595). Melodie tych *maskerat* nie dochowały się. Ich wartość literacka polega głównie na dowcipie i giętkości formy pieśniowej, często używającej refrenu. Pod względem formy, nie krepowanej żadnymi regułami i przepisami, nie odróżniają się *maskeraty* zasadniczo od znanych stroficznych utworów renesansowej poezji dubrownickiej. Stanowią interesujący dokument społeczno-gospodarczej struktury czasów feudalnych.

Bibliografia: M. Kombol, *O maskeratach i grach pasterskich w Dubrowniku* (przedmowa do: A. Čubranović, *Cyganka*, I. Gundulić, *Dubrawka*; przekład Jastrzębiec-

Kozłowski, Warszawa 1935. Biblioteka Jugosłowiańska, t. 6); D. Pavlović, przedmowa do antologii *Dubrovačka poezija*, Beograd 1956.

Otto F. Babler

MELODRAMAT: (franc. *mélodrame*, etym. widowisko dramatyczne połączone z muzyką) widowisko przeznaczone dla najszerszych mas publiczności, obliczone na wywoływanie gwałtownych wzruszeń niepokoju, przerażenia i roztkliwienia przez patetyczną fabułę i wstrząsające sytuacje. Tematyka melodramatu może być zaczerpnięta zarówno z życia współczesnego, jak też historyczna. Tradycyjnymi postaciami melodramatu są: szlachetny, niewinnie prześladowany bohater (a jeszcze częściej bohaterka), czarny charakter („zdrajca”) oraz postać komiczna nierozgarniętego wesołka, wprowadzającego do ponurego, pełnego napięcia nastroju momenty komiczne oraz niejednokrotnie przez swoją interwencję spowodowanego pomyślnie dla szlachetnych bohaterów, kary za zbrodnie i nagrody za cnotę są doraźnie wymierzane. Element muzyczny, początkowo grający dużą rolę, z czasem ogranicza się do nastrojowego podkreślania najważniejszych momentów oraz do zapowiedzi ukazania się głównych postaci, z których każda ma swój motyw, odpowiedni do jej charakteru; w końcu ten akompaniament zanika zupełnie. Strona widowiskowa jest bardzo silnie rozbudowana.

Melodramat powstaje we Francji w okresie wielkiej rewolucji. W okresie Cesarstwa i Restauracji dominuje na scenach bulwarowych (Gaité, Ambigu Comique). Ze względu na swój ideologicznie optymistyczny wydźwięk jest widowiskiem lansowanym przez burżuazję dla ludu, jakkolwiek momenty solidaryzowania się emocjonalnego z ludźmi prześladowanymi i niekiedy postawionymi poza nawias społeczeństwa przeradzają się niejednokrotnie w krytykę społeczną, wywołując zaniepokojenie cenzury. Najwybitniejszymi przedstawicielami tego rodzaju są Guilbert de Pixérécourt, jego właściwy twórca i teoretyk, Caigniez, V. Ducange. Melodramat rozpowszechnia się także na inne kraje europejskie.

Co do genezy melodramatu istnieją następujące teorie:

1. Melodramat jest wynikiem naturalnego rozwinęcia formuły zastosowanej przez J. J. Rousseau w *Pigmalionie*, monologu z akompaniamentem muzyki; po raz pierwszy wówczas zostaje użyty termin *melodramat* (GaiFFE).

2. Melodramat historyczny jest przystosowaniem do smaku szerokich warstw ludowych tragedii (która w w. XVIII coraz bardziej rozbudowuje momenty widowiskowe), podczas gdy melodramat o tematyce współczesnej kontynuuje komedię łażawą i dramat mieszczański (Geoffroy, Lemaître, Marsan).

3. Melodramat jest realizacją teorii Merciera i jego moralizatorskiego, roztkliwiającego dramatu o tematyce historycznej i mieszczańskiej, opartego na koncepcji dobroci natury ludzkiej. Wzoru dla strony widowiskowej dostarczyły *pantomimy mówione* (zob.). Wpływ na tematykę mógł wywrzeć dramat niemiecki oraz ówczesna powieść sensacyjna (Hartog).

Naszym zdaniem prototypu melodramatu należy szukać w *operze komicznej* (zob.), która w owym okresie zupełnie wyraźnie przechodzi do skali wzruszeń rozrzewnienia i przerażenia, z silnie rozbudowaną stroną widowiskową, przy wpływie modnego wówczas rodzaju *genre sombre* (zob.) Bacularda d'Arnaud, operującego nastrojami grozy i wstrząsającymi efektami widowiskowymi. Rozpowszechniona jest teoria upatrująca w melodramacie pierwotną formę francuskiego dramatu romantycznego. Należy jednak uwzględnić, że 1. podobieństwo ogranicza się do strony zewnętrznej, widowiskowej, co się tłumaczy dostatecznie wpływem, jaki od początku w. XVIII teatr ludowy wywierał na wielki repertuar, nie dotyczy zaś ani charakterów, ani problematyki. Pixérécourt wyraźnie protestował przeciw temu rodowodowi, upatrując w indywidualizmie etycznym, jakiemu daje wyraz dramat romantyczny, element sprzeczny z konformistyczną moralnością melodramatu; 2. dramat romantyczny pomyślany był jako rodzaj z wielkiego repertuaru i stanowi raczej nowoczesną formę tragedii klasycznej. Natomiast nie ulega wątpliwości wpływ, jaki melodramat wywarł na dramat o tendencjach społecznych z okresu monarchii lipcowej.

Bibliografia: J. Marsan, *Le mélodrame de Guilbert de Pixérécourt*, „Revue”, 1900 juillet; F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Paris 1910; P. Ginisty, *Le Mélodrame*, Paris 1910; H. Hartog, *Guilbert de Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris 1913; D. O. Evans, *Le Drame moderne à l'époque romantique*, Paris 1925; H. Sacher, *Die Melodramatik und das romantische Drama in Frankreich*, Leipzig 1936.

Lidia Łopatyńska

MŪRTI: „kształt materialny”. Indyjski utwór mówiony bez akcji, bez pantomimy. Przedstawia się w nim dość wykształconej publiczności portrety znakomych ludzi i mówi się o nich.

Helena Willman-Grabowska

SPROSTOWANIE. W Słowniku terminów literackich („Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. IV, z. 2 [7]) sprostowania wymagają następujące omyłki:

Hasło **CZYSTY FILM** opracowała Maria Kornatowska (s. 196; podobnie w wykazie zawartości, s. 220, i w spisie treści, s. 224). Ponadto ma być: s. 194, w. 3 od g.: *Pomer filmoveho*; s. 194, w. 4 od g.: *autora k divadlu*; s. 194, w. 26 od g.: A. Bazin; s. 201, w. 10 od g.: *Trzej ze stacji benzynowej*; s. 202, w. 7 od g.: M. Waszyński; s. 205, w. 25 od g.: H. Lemaitre; s. 214, w. 1 od g.: filmu przygodowego.

Redakcja